

皮耶佐拉與其探戈音樂

中央大學藝術學研究所 王慧君

前言

19 世紀末形成的探戈舞蹈與歌曲，搭配著色彩強烈的探戈音樂，以阿根廷為起點，逐漸征服歐洲、亞洲，風靡法國上流社會，演變至今，就探戈舞蹈的風格而言，有世界五大探戈流派¹ 之分。

而探戈音樂在 20 世紀作曲家皮耶佐拉(Astor Pantaleón Piazzolla, 1921-1992) 的努力下，由原本附屬於舞蹈與歌曲，功能性居多的伴奏配樂，一躍成為獨立欣賞的器樂曲。其所創作的作品，更是現代演奏家在音樂會上經常演出的曲目。此一特殊現象引起筆者研究的興趣與動機，欲深入了解其背後的因素與影響，故從探戈音樂與皮耶佐拉的創作探討之。

一、探戈音樂

19 世紀後期，在阿根廷首都布宜諾斯艾利斯(Buenos Aires) 郊外，拉布拉塔河(Río de la Plata) 波卡地區下層居民之間興起的一種音樂，進入 20 世紀後開始普及一般社會，被改良成適合都市口味的舞蹈音樂與歌曲，不久被介紹到歐洲而流行全世界。

與阿根廷的民俗音樂(folklore music) 相對，探戈屬於布宜諾斯艾利斯當地起源的都會音樂，所以又被稱為“Portenia music”²。阿根廷探戈在 20 世紀初期於歐洲演出，大受歡迎，1920 年代之後，探戈的演奏團體與音樂略為調整變化，更符合歐洲人喜愛的優美樣式，而此種探戈被稱為歐陸式探戈(Continental tango)，用來與原本的阿根廷探戈加以區別。

探戈樂團演出時的編制，從最基本的標準樂團，到近 20 人的大型樂團都有，全由指揮者視曲目需要採用各種編制。所使用的樂器有小提琴、班多尼翁、鋼琴、低音提琴，另外也可加入豎笛、長笛與吉他，有的大型編制樂團甚至加入中提琴、大提琴、銅管樂器等等。使用小提琴、班多尼翁、鋼琴、低音提琴的樂團稱為標

¹ 世界五大探戈：阿根廷探戈、英式探戈、美式探戈、台灣探戈、競技型探戈。

² 港都布宜諾斯艾利斯的音樂之意。

準探戈樂團 (orquesta típica)。

(一) 探戈音樂的歷史淵源

阿根廷探戈的起源難以確切溯源，至今一般的說法為，此一音樂是由西班牙或歐洲系的舞曲與非洲系住民的民俗音樂混雜而成。而探戈的雛形根據流行的時期、區域，探究節奏、風格，推測為哈瓦那舞曲 (Habanera)、米隆加舞曲 (Milonga)、康敦貝舞曲 (Candombe) 等演變融合而來。

哈瓦那舞曲是 19 世紀前半在古巴流行的舞曲，原為英國的鄉村舞曲經由西班牙帶入哈瓦那，融合非洲節奏而成。此種舞曲傳回歐洲時，同時又由船員帶入阿根廷，變成所謂的米隆加舞曲。另一方面，19 世紀初阿根廷與烏拉圭的非裔住民之間，出現一種與宗教有關的唐加諾舞曲 (tángano)，此舞曲在拉布拉塔河口受到哈瓦那舞曲、波卡舞曲、與馬祖卡舞曲的影響，轉而成為康敦貝舞曲。其後米隆加舞曲又受到康敦貝舞曲的影響，在 19 世紀後半變成所謂的探戈舞曲。³

這種探戈舞曲反映出當時落居在港都下層社會的西班牙裔歐洲人(克里奧耳人, Creole)的嗜好與音樂特性。在生活程度極低的平民地區所發生的探戈舞曲，無論作為音樂或舞曲，剛開始還是有一段時期未受到一般社會的關注。

(二) 探戈音樂的發展

文獻上留下最古老的探戈舞曲，是 1880 年由簀·佩雷斯 (Juan Pérez) 所寫。⁴ 至 1890 年代為止，探戈舞曲多以長笛、豎笛、小提琴或吉他等樂器的三重奏或四重奏編制演奏，曲調仍留有米隆加舞曲的影子，且以大調的樂曲居多，演奏速度也比現在的探戈舞曲還要快。

1900 年以後，德國的班多尼翁手風琴 (bandoneon) 逐漸為探戈樂團使用，不久即成為探戈演奏的重要樂器。隨著班多尼翁的使用，探戈音樂有了顯著的變化。受到班多尼翁的音色與奏法的影響，探戈的速度較以往慢，強調斷音奏法的風格，樂曲本身從大調轉為小調，旋律也更有歌唱性。

1910 年代左右，探戈音樂開始變成以班多尼翁、鋼琴與小提琴等樂器為中心的演奏型態，稱為“orquesta típica creole”，為後來標準探戈樂團 (orquesta típica)

³ 野口久光，《新訂標準音樂辭典》，音樂之友社編，林勝儀譯，第二冊（台北：美樂，1999），頁 1839-1841。

⁴ 同上註，頁 1840。

的前身。

1910 年代以後，探戈的人才輩出，如擅長班多尼翁的演奏家阿羅拉斯(Eduard Arolas, 1892-1924)、探戈作曲家羅德里格斯(Matos Rodríguez, 1897-1948)在 1917 年寫下探戈名曲 *La Cumparsita*。1916 年卡納羅(Francisco Canaro, 1888-1964)率先在樂團中加入低音提琴成為五重奏的演奏形式。許多樂團紛紛展開演出，同時期也誕生許多抒情的探戈歌曲(tango canción)與不少著名的探戈歌手，其中最負盛名的是加爾德(Carlos Gardel, 1887-1935)。此一時期的探戈音樂已被介紹到歐洲，備受歡迎。

1920 年代是探戈的全盛時期，稱為探戈的黃金時期(Epoca de Oro)，卓越的探戈樂團、歌手、作曲家競相爭豔。這時期開始確立了以小提琴與班多尼翁為中心的標準探戈樂團編制。許多優美歌詞與旋律的歌曲產生，樂曲編曲技術與演奏技巧的提升，以及唱片錄音技術的進步，收音機的普及等等，都加速了探戈音樂的流行。在此時期活躍的探戈音樂家有：戴卡羅(Julio de Caro, 1899-1980)、隆慕多(Francisco Lomuto, 1893-1950)、胡雷塞多(Osvaldo Fresedo, 1897-1984)與多納托(Edgardo Donato, 1897-1963)等人，他們的唱片在日本也頗具知名度。

1930 年代前半，延續著 20 年代的風潮。進入 30 年代後半，因電影與外國音樂的入侵，特別是美國爵士樂與拉丁美洲音樂的影響，探戈音樂開始呈現停滯不前的現象，為了挽回不斷流失的聽眾，有些探戈樂團開始加入管樂器，並且嘗試演奏正統曲目之外的音樂。為了對抗這種現象，費爾波(Roberto Firpo, 1884-1969)與卡納羅等人致力於復興正統探戈精神，以小型編制的樂團推行米隆加舞曲的復興運動。此一時期崛起的新人有：達里恩索(Juan D'Arienzo, 1900-1976)、特洛伊羅(Anibal Troilo, 1914-1975)、普格里塞(Osvaldo Pugliese, 1905-1995)。

因第二次世界大戰的關係，使得 30 年代探戈停滯的現象延續至 40 年代。到了 50 年代，新一代的探戈作曲家紛紛展現活力，在原來純樸的探戈音樂中注入新血，嘗試探戈本身的改革。特洛伊羅率先在探戈音樂中加入現代的和聲，及班多尼翁的獨奏樂段。狄沙爾利(Carlos di Sarli, 1903-1960)則在探戈的演奏中強調抒情的表現。皮耶佐拉(Astor Piazzolla, 1921-1992)則是將探戈音樂提昇至鑑賞音樂的層次。卡納羅皮林丘五重奏團(Kintet Pilincho)與費爾波的四重奏團堅守古典精神的演奏亦受到注目。

1960 年代隨著培隆(Juan Domingo Peron, 1895-1974)政權的垮台，以及接踵而來的經濟危機，音樂家演出場所銳減，許多樂團紛紛解散。由皮耶佐拉率領的樂團在阿根廷當地引起褒貶兩異的評價，但皮耶佐拉仍經常率領探戈樂團訪問

歐洲，獲得高度評價。1992 年皮耶佐拉去世後，探戈界至今未有能與其成就並駕齊驅者。

（三）探戈音樂的靈魂—班多尼翁手風琴

班多尼翁 (Bandoneon) 是一種小手風琴，有兩套獨立的按鍵，右側為高音，左側為低音，可雙手同時彈奏。風箱兩側各有一個音箱，音箱的內部有簧片，風箱的氣壓使簧片震動發出聲響。

班多尼翁有分兩種，cromáticos 型與 diatónicos 型。前者無論風箱開或合都發出同一個音；diatónicos 型（或稱 bisonoros）則是開與合時發出不同的音，僅有少數幾鍵會發出同一音。而探戈樂團所使用的是 diatónico 型的班多尼翁。

班多尼翁源自德國，由 Concertina 手風琴改良而來，而班多尼翁 (bandonion) 的名稱來自於它的製造者 Heinrich Band 的姓氏。到了南美洲，“bandonion”就變成了“bandoneón”，在阿根廷也稱作“bandolión”、“mandolión”等。此外，班多尼翁還有個暱稱為“fuelle”⁵，作詞家 Homero Manzi 在 1942 年發表的探戈“Fueye”則將它改成更符合阿根廷發音的拼法。有時因風箱的摺痕有金屬裝飾，看似牢籠而稱為“jaula”⁶，阿根廷詩人 Julián Centeya 就曾將皮丘可 (Pichuco) 的手風琴比喻成「有瞎眼的鳥兒在裡面歌唱的牢籠」。

當 1900 年代班多尼翁取代長笛成為探戈音樂的主要樂器後，班多尼翁的音色，更能傳達探戈那種善感、哀愁、懷鄉的思緒。長笛所表現的飛揚、活躍、玩樂的情緒逐漸在探戈音樂中退場，班多尼翁從此為探戈音樂奏出心靈深處的哀傷。

二、皮耶佐拉

1921 年出生的皮耶佐拉是義裔的阿根廷作曲家，創作的作品有 1300 多首。一生致力於探戈音樂創作，深層探究探戈音樂的藝術性。在傳統的探戈音樂中，不斷嘗試加入新的元素，終開創出深具個人風格的探戈音樂。探戈對皮耶佐拉而言，是朋友，是伴侶，是註定的宿命。

⁵ 風箱之意。

⁶ 牢籠之意。

(一) 生平與創作歷程

1921年3月11日皮耶佐拉 (Astor Pantaleón Piazzolla, 1921-1992) 在阿根廷的馬德普拉塔 (Mar del Plata) 出生，是家中的獨子，四歲時全家移居美國紐約，八歲時，父親為他買了一把二手的班多尼翁。皮耶佐拉回憶第一次看到班多尼翁的心情：「它包裝成一個包裹，我很興奮。一開始我以為裡面裝的是我夢寐以求的溜冰鞋，結果令我大失所望，裡面居然是一個可怕、奇形怪狀的箱子，一個我從來沒見過的怪東西」⁷。隨後皮耶佐拉便跟父親的朋友阿庫拉 (Andres D'Aquila) 學了幾個月的手風琴。

12歲時皮耶佐拉跟隨拉赫曼尼諾夫 (Rachmaninov, 1873-1943) 的弟子，一位匈牙利鋼琴家貝拉·維爾答 (Bela Wilda) 學習。在那個年代皮耶佐拉的家庭與貝拉經濟條件並不是很好，皮耶佐拉每周幫貝拉修剪草坪以及兩大盤通心麵作為上鋼琴課的代價。回想起那段學習歷程，皮耶佐拉認為是貝拉將他引領至古典音樂的領域，特別是對巴哈的作品有相當的認識與學習。

之後因緣際會下皮耶佐拉認識了當代探戈著名歌手加爾德，並在加爾德主演的電影《你愛上我的那天》(El día que me quieras) 客串一個送報童的角色【圖1】。雖然那不是個重要的角色，但這部電影使得這位未來的探戈作曲家開始接觸、認識探戈，皮耶佐拉也成為改變探戈音樂的關鍵人物。

【圖1】：⁸



⁷ 同註5，頁32。

⁸ 圖片來源：同註5，頁95。

1. 1936-1953 年代：嘗試探索期

1936 年在加爾德的建議下，皮耶佐拉回到阿根廷，並開始在當地的一些探戈樂團演奏。1939 年有機會在特洛伊羅的探戈管弦樂團擔任班多尼翁的演奏，那是當時最知名的探戈樂團，而特洛伊羅是當時最好的手風琴家之一，皮耶佐拉將他視為自己班多尼翁的啟蒙老師之一。不久，皮耶佐拉為特洛伊羅樂團編曲與作曲，同時，繼續拜師深造，1941 年師從基納史特拉（Alberto Ginastera, 1916-1983），1943 年師從史皮瓦克（Raul Spivak）。

相較於當時流行的米隆加舞曲風格，皮耶佐拉的作品算是過分前衛，特洛伊羅都必須再作適當的調整才能使舞者演出。由此可看出皮耶佐拉的創作軌跡與風格，在當時知名的大樂團擔任作曲編曲者，不安於傳統的皮耶佐拉大膽嘗試與毫無考慮配合舞者的態度，都在在顯示出其未來的創作發展。

1944 年皮耶佐拉離開特洛伊羅樂團，自己組織了一個樂團，同時擔任樂團指揮長達 3 年之久。從此，皮耶佐拉的作品開始展現其鮮明、獨特的曲風，明顯不同於傳統的探戈，在當時引起不少關注。1946 年創作 *El desbande*，該首作品被皮耶佐拉視為是自己的第一首探戈曲。不久之後，皮耶佐拉也開始為電影創作配樂。

1949 年皮耶佐拉解散樂團，並且幾乎放棄探戈音樂，亟欲尋求另一種作曲風格，一種接近巴爾托克與史特拉文斯基的風格。皮耶佐拉開始跟隨謝爾賢（Hermann Scherchen, 1891-1966）工作，同時向他學習管弦樂的指揮、配器等等。28 歲的皮耶佐拉致力於學習與作曲。

1950 到 1954 年間，因為有一群新的作曲家致力於探戈音樂的創作，鼓舞了皮耶佐拉重回探戈的領域。在這期間，皮耶佐拉探戈風格更為明確。此時的作品有：*Para lucirse*、*Tanguango*、*Prepárense*、*Contrabajando*、*Triunfal*、*Lo que vendrá*。

1953 年皮耶佐拉以一首三樂章交響曲贏得塞維茨基（Fabien Sevitzyk, 1893-1967）作曲比賽首獎，並由塞維茨基本人指揮國家廣播電台（Radio del Estado）交響管絃樂團在布宜諾斯艾利斯大學的法學院演出，樂團為此增加兩部班多尼翁。就像史特拉文斯基的春之祭在巴黎首演時所造成的波動，皮耶佐拉的作品演出時，部分觀眾認為管弦樂團出現班多尼翁是一件很荒唐侮辱的事情，引起強烈的反應與騷動。

2. 1954-1967 年代：成熟穩定期

皮耶佐拉在此次作曲比賽中亦獲得赴巴黎留學的獎學金，於是 1954 年皮耶佐拉前往巴黎跟隨當時著名的音樂家布蘭潔 (Nadia Boulanger, 1887-1979) 學習。最初皮耶佐拉極力隱瞞他過去的探戈經歷與作品，認為古典音樂才是他所要努力的方向。後來在布蘭潔的鼓勵下，為她演奏自己的探戈作品 *Triunfal*。布蘭潔這麼告訴皮耶佐拉：「你的配器編曲寫得很好，但你真正的名字叫做探戈。不要放棄你擁有的天賦。」⁹ 皮耶佐拉自己說，在那一刻，創作了幾公斤的作品一剎那全部歸零。皮耶佐拉又重拾班多尼翁創作探戈，並以站姿演奏【圖 2】，成為個人特色。



【圖 2】¹⁰

1955 年皮耶佐拉返回阿根廷，組織「布宜諾斯艾利斯八重奏」(Buenos Aires Octet)，包括兩把班多尼翁、兩把小提琴、低音提琴、大提琴、鋼琴與一把電吉他。打破標準探戈樂團的編制，創作出獨立於歌者與舞者之外的室內樂，將探戈從舞曲與流行歌的地位提升為獨立欣賞的器樂曲。皮耶佐拉致力於這樣的創作，同時也引發了傳統探戈界的不滿，成為惡意評論的目標。這樣衝突越演越烈的情況下，1958 年皮耶佐拉解散八重奏，回到紐約從事編曲。

在美國期間，皮耶佐拉嘗試融合爵士樂與探戈音樂，但結果不理想。1959 年皮耶佐拉的父親過世，他寫下著名的〈再見，諾尼諾〉(*Adios Nonino*) 紀念父親。再次返回阿根廷後，皮耶佐拉組織了一個後來發展非常成功的五重奏“Nuevo Tango”，包括班多尼翁、小提琴、貝斯、鋼琴和電吉他。皮耶佐拉覺得這樣五重奏最能真切地表達他的情感與思想。

1963 年克萊基 (Paul Klecki, 1900-1973) 指揮皮耶佐拉的作品 *Tres Tangos Sinfonicos*，到了 1965 年，錄製了兩張重要的錄音：《皮耶佐拉在紐約愛樂大廳》(*Piazzolla at the Philharmonic Hall New York*)，其中包括 1965 年 5 月他與五重奏在紐約愛樂大廳舉辦音樂會時演奏的作品；另一張是具有歷史價值的《探戈》(*El Tango*)，這是他和伯傑斯 (Jorge Luis Borges) 所共同演奏的作品。

⁹ 同註 5，頁 70。

¹⁰ 圖片來源：同註 5，頁 139。

3. 1968-1972 年代：探戈音樂劇與聲樂作品的創作

1968 年他以詩人費雷爾（Horacio Ferrer, 1933）的作品為文本，創作了第一齣全部以探戈音樂寫成的探戈音樂劇《布宜諾斯艾利斯的瑪麗亞》（*Maria de Buenos Aires*）。

整齣音樂劇分為二幕 16 場，以西班牙文演出，所使用的樂器包括班多尼翁、長笛、鋼琴、吉他、小提琴、大提琴、低音提琴與打擊樂器。角色有瑪麗亞、幽靈、吟遊詩人、2 名舞者、幼童瑪麗亞與其他演員。

這齣音樂劇敘述一位在酒店與妓院度過一生的瑪麗亞貧病而逝後，在地府徘徊，一個同情其遭遇的幽靈將她帶回人世重生。瑪麗亞既是女神又是妓女，她走過布宜諾斯艾利斯的風月場所，她的身上被傾注了兩樣同樣重要的東西：愛與恨。幽靈和開場的吟遊詩人為瑪麗亞祈禱。與聖母瑪利亞不同，布宜諾斯艾利斯的瑪麗亞被神遺忘，沒有得到祝福。

瑪麗亞的故事正意味著探戈音樂在內涵或情感上的蛻變，或者反言之，探戈音樂象徵著瑪麗亞的蛻變。探戈音樂經過時間流轉多次演變，正如瑪麗亞的重生過程。這種掙扎困頓的情感、令人心碎的悲哀與重生的喜悅，透過皮耶佐拉細膩的處理呈現，皮耶佐拉也以此作品證明自己也能創作探戈聲樂曲。

1969 年皮耶佐拉以費雷爾的詩為歌詞，創作《狂人之歌》（*Balada para un loco*），於第一屆伊比利亞美洲音樂節（First Iberoamerican Music Festival）中演出，並獲得第二名，這是他第一個普遍受到歡迎的作品。

1970 年，皮耶佐拉回到巴黎，同樣以費雷爾的詩作，創作神曲 *El Pueblo Joven*，該作於 1971 年在德國的薩布律克（Saarbrück）首演。同年他組織“Conjunto 9”九人組樂團，在布宜諾斯艾利斯和意大利表演。他們在意大利為政府的廣播電視部門 RAI（Radio Audizioni Italiane）錄製了多場演出。該樂團對於皮耶佐拉來說有如夢幻團隊，有了這個樂團，皮耶佐拉能創造更多更精細複雜的音樂。但最後因經費問題終究解散。

1972 年，皮耶佐拉首次受邀在布宜諾斯艾利斯的科隆歌劇院（Teatro Colon）和其他探戈管絃樂團同台演出。從那時候起，皮耶佐拉被視為是成功的作曲家。隔年，一次心臟病發作使得皮耶佐拉不得不減少他繁忙的演出活動。因身體的緣故，他移居意大利，並著手進行為期 5 年的一系列錄音。在那其間，皮耶佐拉創作 *Libertango*，該作為皮耶佐拉自認最受歐洲歡迎的作品。

4. 1973-1977 年代：電子探戈音樂

在這期間，他將電子樂器加入樂隊中，由班多尼翁、電子鋼琴、管風琴、吉他、電貝司、鼓、電子合成器和小提琴所組成的八重奏（小提琴後來被長笛或薩克斯代替），其後崔勒斯（José Ángel Trelles）以歌手身份加入樂隊，而樂隊組成常在阿根廷和歐洲音樂家之間變換。這個樂隊和以前的那些樂團毫無關連，許多人認為這種變化是向爵士搖滾樂靠攏，但皮耶佐拉認為：「那是我的音樂，與搖滾樂相比，它和探戈有更多的聯繫。」¹¹

1974 年皮耶佐拉和薩克斯演奏家慕里根（Gerry Mulligan）與意大利的管絃樂團合作錄製了一張唱片《頂點》（*Summit*）。1975 年特洛伊羅去世，皮耶佐拉創作《特洛伊羅組曲》（*Suite Troileana*）作為紀念。他和八重奏樂隊一起錄製了這部四樂章作品，由阿格里（Amtonio Agri）擔任小提琴。

1976 年 12 月，皮耶佐拉在布宜諾斯艾利斯的雷克斯大劇院（Teatro Gran Rex）舉行一場音樂會，演出了他為八重奏樂隊創作的 *500 Motivaciones*。1977 年，他在巴黎奧林匹亞劇院（Olympia Theater）以類似的組合舉行音樂會，並加入幾位搖滾樂的音樂家合作演出。

5. 1978-1992 年代：創作的黃金時期

1978 年，五重奏組合再次出現，這個組合使得皮耶佐拉享譽全球。同時，他重新致力於室內樂和交響樂的創作。此後的這 10 年是皮耶佐拉的黃金時期，他在全球舉行音樂會，包括歐洲、南美、日本和美國，成功地以四重奏、管弦樂、五重奏、六重奏以及獨奏等形式演出。皮耶佐拉繁多的唱片為這時期的成功作見證，一直到 1990 年。

1982 年，他創作《輝煌的探戈》（*Le Grand Tango*），題獻給俄羅斯大提琴家羅斯特羅普維奇（Mstislav Rostropovich, 1927-2007），並於 1990 年由羅斯特羅普維奇親自首演。1983 年皮耶佐拉在布宜諾斯艾利斯的歌劇院舉行演出，不同於 1972 年的那次演出僅是眾多探戈樂團的其中一團，此次演出全以皮耶佐拉的音樂為主。為了這次演出，他重組了「九人組」樂隊，並在卡爾德龍（Pedro I. Calderon）指揮的交響管絃樂隊中擔任獨奏，演奏他知名的《班多尼翁和管絃樂隊協奏曲》（*Concierto Pera bandoneon y Orquesta*）。

1984 年在維也納以五重奏組合錄製了一張現場專輯《維也納現場》（*Live in*

¹¹ 同註 5，頁 147。

Wien)。1985 年被授予布宜諾斯艾利斯最傑出市民的稱號。在第五屆比利時國際吉他藝術節 (International Guitar Festival) 上，由里奧·布勞威爾 (Leo Brouwer, 1939) 指揮，首演班多尼翁與吉他協奏曲《向里奧致敬》(Homenaje a Lieja)。

1986 年，皮耶佐拉以電影《加德爾的放逐》(El exilio de Gardel) 配樂獲得凱撒獎。同年與波頓 (Gary Burton, 1943) 在瑞士孟圖 (Montreux) 舉辦的爵士音樂節上現場錄製了《顫音琴和新探戈五重奏組曲》(Suite for Vibraphone and New Tango Quinte)。1987 年與史弗林 (Lalo Schifrin, 1932) 指揮的聖魯克管絃樂團 (St. Luke's Orchestra) 錄製了《班多尼翁協奏曲》(Concerto for Bandoneon) 和《三首探戈舞曲》。

1987 年，在紐約中央公園舉行的音樂會令皮耶佐拉再度煥發青春。這個皮耶佐拉曾經度過童年，學習巴哈與爵士樂，並經歷 1958 年失敗的城市，終於對他的音樂感興趣。20 世紀 80 年代後期在美國發行的唱片足見他受歡迎的程度：Tango Zero Hour、Tango apasionado、La Camorra，與科洛諾斯四重奏 (Kronos Quartet) 錄製的 Five Tango Sensations 以及 Piazzolla with Gary Burton 等等。

1989 年組織「新探戈六重奏」(New Tango Sextet)：包括兩把班多尼翁、鋼琴、電吉他、貝司和大提琴 (或小提琴)。6 月，他和這個樂團在布宜諾斯艾利斯的科隆歌劇院舉行在阿根廷的最後一場音樂會，然後便開始美國、德國、英國和荷蘭的大規模巡迴演出。

1989 年底，他解散自己的樂團，以獨奏家的身分與不同的絃樂四重奏及交響樂團合作演出，直到 1990 年在巴黎中風。遭此變故的兩年後，皮耶佐拉於 1992 年 7 月 4 日在布宜諾斯艾利斯辭世。

6. 影響與成就

皮耶佐拉畢生致力創作的探戈音樂，賦予了探戈新的面貌與地位，他的作品影響了當代最優秀的音樂家與作曲家，如小提琴家基頓克萊默 (Gidon Kremer, 1947)、大提琴家馬友友 (Yo-Yo Ma, 1955)、科洛諾斯四重奏、鋼琴家艾克斯 (Emanuel Ax, 1949)、利馬 (Arthur Moreira Lima, 1940)、吉他手米奧拉 (Al Di Meola, 1954)、阿薩德兄弟 (The Assad Brothers)，以及為數可觀的室內樂團和交響樂團。皮耶佐拉並且將探戈音樂提升至獨立鑑賞與評價的地位，他的音樂是前所未有的，充滿他所創立的「語言」，獨特而且帶有鮮明的個人色彩。皮耶佐拉用他那血液中劇烈跳動的探戈脈搏創造出重生的探戈音樂。

(二) 皮耶佐拉的音樂風格

皮耶佐拉創作的作品約有 1300 多首，其中以探戈為名的有 300 多首，¹² 其他如協奏曲、前奏曲、絃樂重奏等等，探究其樂曲本質內涵，亦是探戈曲。1000 多首的作品，光是與探戈相關的曲目就占了四分之三，其中還包含一部探戈音樂劇。其餘的四分之一作品，多為有標題的小品曲，或是組曲中的某一首單曲。

1. 調性與拍號

就皮耶佐拉所使用的調性而言，幾乎為小調，如〈再見，諾尼諾〉為 e 小調、*Libertango* 為 a 小調、*Meditango* 為 a 小調、*Undertango* 為 d 小調轉 c 小調、*Four for Tango* 弦樂四重奏為 a 小調等等。拍號多為二四拍、四四拍、四八拍、八八拍，三拍子的使用不多，在紀念父親的〈再見，諾尼諾〉與〈遣興曲 9〉的某些樂段出現。

【譜例 1】〈再見，諾尼諾〉

The image shows a musical score for the piece 'Adiós Nonino' by Astor Piazzolla. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece in E minor, 4/4 time. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a section marked 'Marcato' (marked) and 'ff' (fortissimo), indicating a change in dynamics and articulation. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (E minor).

〈再見，諾尼諾〉的第 1—93 小節為四四拍，中段 94 小節開始為六八拍，一直到 105 小節為止，106 小節至結束又回到四四拍。中間插入 12 個小節六八拍的手法，在皮耶佐拉的創作中是很少見的現象。

¹² 整理自 María Susana Azzi and Simon Collier, *Le grand tango — the life and music of Astor Piazzolla* (New York: Oxford, 2000), pp. 285-289.

【譜例 2】〈遣興曲 9〉

Divertimento 9

ASTOR PIAZZOLLA

皮耶佐拉的〈遣興曲 9〉，特別的是由三四拍與四四拍混合排列作為開場，由三小節的三四拍加一小節四四拍的組合，這樣的組合在第四次之後全曲回到四四拍。值得注意的是，在三四拍的小節中，皮耶佐拉將三拍的拍值細分為六個半拍，將整個小節分成兩大拍的節奏。

2. 聲部結構

皮耶佐拉的作品偏好三聲部與四聲部的結構。在聲部的安排上，高音聲部為旋律，中間聲部多為和弦式的伴奏，補強其和聲感，第三聲部多為數字低音。數字低音的作法有和弦根音及頑固低音等。

【譜例 3】〈再見，諾尼諾〉

在這首〈再見，諾尼諾〉中，可見其結構有第一聲部作主要的旋律線條，內聲部為和弦，第三部在此為和弦根音的同音反覆。

【譜例 4】*Psicosis*

在這首 *Psicosis* 中，除了熟悉的三聲部結構外，清楚可見低音聲部由頑固低音構成。皮耶佐拉巧妙的運用相同的和聲，在上聲部表現優美抒情的旋律線條，內聲部與低音聲部的互補，形成了這首曲子特殊的節奏。

【譜例 5】 *Buenos aires hora cero*

The image shows a musical score for the piece "Buenos Aires Hora Cero" by Astor Piazzolla. The score is written for Violin and Guitar. The title "BUENOS AIRES HORA CERO" is at the top, followed by "By ASTOR PIAZZOLLA". The music is in 2/4 time and D major. The Violin part starts with a piano (*p*) dynamic and a *pp* dynamic. The Guitar part starts with a piano (*p*) dynamic and a *ff* dynamic. The score consists of five systems of staves. The first system shows the Violin and Guitar parts. The second system shows the Violin and Guitar parts. The third system shows the Violin and Guitar parts. The fourth system shows the Violin and Guitar parts. The fifth system shows the Violin and Guitar parts. At the bottom of the score, there is a copyright notice: "Copyright © 1963 Editions Universelles Copyright Renewed All Rights Reserved Used by Permission".

由這首 *Buenos aires hora cero* 中可見頑固低音。在樂曲一開端的前四小節即預示了低音的部分，之後第一部的旋律與內聲部的和弦加入後，低音旋律依舊持續著，遇到和聲轉換的時候，則以模進的方式配合和聲。

3. 節奏設計

傳統的阿根廷探戈音樂多為二四拍或四四拍，其探戈的節奏為 。

而皮耶佐拉在節奏方面，則是運用重音表現特殊的節奏感，將拍值細分後，利用重音的位置形成不同於二四拍等的重音型態。他最常使用的手法是將拍值細分為八等分，加入重音形成 3：3：2 的型態。此外還有 3：2：3、3：3：3：3 等類型，較少使用傳統探戈的節奏模式。

【譜例 6】〈六首探戈樂曲之三〉



皮耶佐拉為長笛所寫的六首探戈樂曲，在第三首的第 17—32 小節中，從內聲部可清楚看到 3：3：2 節奏的設計，利用圓滑線製造出這樣的節奏感，持續六小節後，用敲擊和弦重音位移的方式繼續 3：3：2 的節奏。到了最後兩個小節，型態依舊是 3：3：2，但重音移至第三音，製造出另一種特殊的節奏感。

【譜例 7】*Fracanapa*

FRACANAPA
By ASTOR PIAZZOLLA

The musical score for "Fracanapa" is presented in two systems. The first system shows the Violin and Guitar parts. The Violin part begins with a piano (*p*) dynamic and a slur over the first six measures. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the Violin and Guitar parts, with the Violin part featuring a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a first ending (1.) that leads to the next section and a second ending (2.) marked with a forte (*f*) dynamic.

Copyright © 1963 Editions Universelles
Musicales S.A.

這首 *Fracanapa* 清楚可見全由 3 : 3 : 2 的節奏構成。上聲部的十六分音符將二四拍的音值劃分為八個音，配合吉他的和弦，製造出鮮明的 3 : 3 : 2 節奏。到了第十三小節開始，內聲部也以十六分音符與上聲部呼應，以快速音群作出 3 : 3 : 2 的節奏模式。

【譜例 8】*Libertango*



LIBERTANGO

Musica di ASTOR PIAZZOLLA

♩ = 120

1
PIANO *mf*

FLAUTO

The image displays a musical score for the piece 'Libertango' by Astor Piazzolla. It consists of four systems of music. The first system is for the piano, starting with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with sixteenth notes grouped in a way that creates a 3:3:2 feel. The left hand provides a steady accompaniment with chords. The second and third systems continue the piano part. The fourth system is for the flute (FLAUTO), which enters with a melodic line that mirrors the rhythmic patterns of the piano part. The score is written in a single system with four staves.

這首是廣為人知的 *Libertango*，不少音樂家在音樂會上演奏此曲。在這首曲

子中，主旋律在第十七小節進入。在主旋律之前的十六個小節，可清楚看見低音用八度音程進行著皮耶佐拉慣用的 3 : 3 : 2 模式。特別的是，內聲部為休止符為首的 3 : 2 : 2 模式。內聲部與低音部同時進行時，只有第二個 2 的重音會重疊在一起，而其他重音則呈現交錯的狀態。

【譜例 9】*Fiebre de tango*

Fiebre de tango 與慣用的節奏模式有所不同，二四拍的設計下，伴奏音型為十六分音符的快速音群，在重音的設計下，變成 3 : 3 : 2 及 2 : 2 : 2 的組合。

【譜例 10】*Boricua*

這首二四拍的 *Boricua* 中，低音為整齊的八分音符，而上聲部與內聲部的重音位置一致，形成 3：2：3 的節奏模式。

【譜例 11】〈再見，諾尼諾〉

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Adios Nonino'. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody with accents and slurs, with dynamic markings of *mf* and *ff*. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A bracket above the first two measures of the upper staff indicates a 3:2:3 rhythmic pattern. The second system also has two staves, with the upper staff continuing the melody and the lower staff providing accompaniment. A bracket above the first four measures of the upper staff indicates a 3:3:3:4 rhythmic pattern. The tempo marking 'Tempo I - Deciso' is placed between the two systems.

這是〈再見，諾尼諾〉中所出現的節奏模式。可看到上聲部與內聲部同樣為重音一致的情形，不同的是，皮耶佐拉打破小節與小節的限制，塑造出弱起拍的 3：3：3：4 節奏。

三、結語

本篇報告以探討 20 世紀現代作曲家皮耶佐拉的創作歷程與其探戈音樂風格為主軸，可明顯看出皮耶佐拉的探戈有其鮮明的個人特色，以深厚的古典作曲素養為底子，在探戈音樂中，特別是節奏的設計，有其獨到且巧妙的手法。這樣的設計使得探戈音樂哀而不傷，麗而不俗，對於探戈音樂的熱情，創作 1000 多首樂曲而不減。為探戈音樂嘗試加入各種新的元素，如電子吉他的加入、與爵士樂的融合、將探戈寫成音樂劇的形式等等，都在在顯示出皮耶佐拉對於探戈的熟悉與拿手，充分掌握探戈的精髓，進而蛻變求新。

曾經在家鄉布宜諾斯艾利斯引起軒然大波的爭議，最後獲頒傑出市民獎；曾經在紐約只能為他人的作品編曲，到後來錄製多張個人專輯；曾經放棄過探戈，努力企求巴爾托克與史特拉文斯基的風格，終究選擇面對自己與生俱來的使命。皮耶佐拉的樂曲之所以受歡迎，不單只是其高超的手風琴演奏技巧，渾然天成、

優美動聽的雋永旋律，及勇於蛻變傳統的膽識，最能感動人心的，還是那經過千錘百鍊的試驗歷程，終淬煉出探戈內在深層的永恆。

參考資料

書目

1. Azzi, María Susana and Collier, Simon, *Le grand tango —the life and music of Astor Piazzolla*, New York: Oxford, 2000.
2. Eisen, Cliff, “Piazzolla, Astor,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Sadie, Stanley, London, 1980.
3. Gorin, Natalio, *Astor Piazzolla a memoir*, translated by Fernando Gonzalez, Portland, Ore.: Amadeus Press, 2001.
4. Granados, Ysomar, *A pianist’s guide to the argentine tango*, doctoral dissertation, University of Miami, 2001.
5. Kutnowski, Martin, “Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla’s Music,” *Latin American Music Review*, vol. 23, no. 1., University of Texas Press, 2002: 106-113.
6. 野口久光,〈探戈〉,《新訂標準音樂辭典》,音樂之友社編,林勝儀譯,第二期,台北:美樂,1999。
7. 謝孟雄,《探戈》,台北:實踐大學,2003。
8. 林靜伶,《愛上阿根廷探戈》,台北:女書文化,2008。

譜例

1. *Astor Piazzolla for violin and guitar*, Les Editions Universelles. ISBN: 0-634-09639-7.
2. *Four for tango*, Iemoine, Henry, ed., Paris, 1989.
3. *Astor Piazzolla 3X9*, Lagos, Editorial, ed., Darmstadt, 1973. ISMN: M-2015-0001-0.
4. *Astor Piazzolla 6 Tango*, Curci, Edizioni, ed., Darmstadt, 1975. ISMN: M-2015-0006-5

